

JAMES ROSENQUIST DERNIER MONSTRE DU POP ART

L'AMÉRICAIN JAMES ROSENQUIST, 82 ANS, FAIT L'OBJET D'UNE RÉTROSPECTIVE CHEZ THADDAEUS ROPAC. L'OCCASION DE RENDRE HOMMAGE À CE PEINTRE VERTUOSE DONT L'IMPORTANCE A ÉTÉ UN PEU OCCULTÉE PAR ANDY WARHOL ET ROY LICHTENSTEIN. RETOUR SUR QUATRE DÉCENNIES DE DÉFLAGRATIONS VISUELLES.

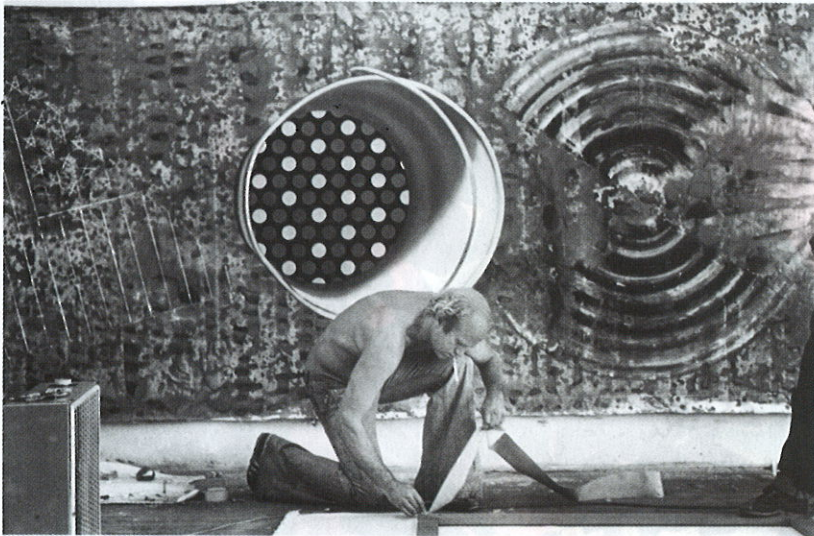
PAR ANN HINDRY



Four New Clear Women

Quatre visages féminins pris dans des zébrures centrifuges constituent le noyau, le «nucleus» de cet immense tableau à la construction magistrale. Tout y est mouvement. L'éclatement central dynamise les deux parties latérales: le vortex à gauche et les engrenages à droite. La figuration explosive d'un monde inconscient d'une dangerosité inexorable souligne le jeu de mots du titre.

1982, huile sur toile, 520,7 x 1402 cm.



James Rosenquist travaillant *Tent, Star, Pale*, dans son studio d'Ybor City (Tampa, Floride) en 1975.

Une grande exposition rétrospective de James Rosenquist à Paris, couvrant quatre décennies centrales d'une production prolifique, est une excellente occasion d'appréhender l'envergure et l'évolution de l'œuvre de celui qui reste sans doute moins connu en France que les deux autres grandes stars du pop art américain, Andy Warhol et Roy Lichtenstein. Et le seul dont la pratique artistique soit demeurée exclusivement picturale. Rosenquist, dont la carrière démarre de manière effective à la fin des années 1950, fait partie intégrante de la vaste scène artistique pop qui, pendant le boom économique des années 1960, connaît une effervescence exceptionnelle dans tous les domaines de la création et un esprit d'ouverture inédit sur un monde désormais plus accessible à tous. Cette vision de tous les possibles se doublait logiquement d'une avancée sur les sujets sociopolitiques, d'une aspiration inédite à bousculer les acquis et à contester les failles des systèmes établis, à exprimer dans la foulée un mélange de crainte et de fascination pour la production de masse et la standardisation généralisée en plein essor, à témoigner d'une conscience en alerte sur l'impéritie des pouvoirs politiques lancés dans une escalade militaire et têt engagés dans de nouveaux conflits dont, bien sûr, la guerre du Vietnam, effective dès 1964.

L'iconographie figurative de Rosenquist est définitivement imprégnée de ces préoccupations. À l'instar de celle des autres artistes de la constellation pop, sa démarche n'est jamais un manifeste contestataire explicite à la Dada mais bien le choix d'une esthétique spécifique dont la littéralité impérative a valeur de critique persistante à l'égard des dangers de la société en devenir. Sa proposition formelle, indissociable de certains éléments biographiques, reste par ailleurs distincte de celle de ses congénères dans ce que l'on pourrait appeler son parti pris pictural, sa manière de travailler le pigment en contraste d'ombre et lumière, le modelé de ses figures. La grande maîtrise du peintre se manifeste par le fait que ses peintures présentent toutefois à première vue un dessin si net et une surface plane si lisse qu'elles pourraient presque évoquer aujourd'hui une réalisation digitale.

Non-Objective Picture
(série *Target Practice*)

Ce grand tableau fait partie de la série *Target Practice* au motif central unique. Sur fond rouge sang, trois revolvers en gris flouté, façon tabloïd, visent le spectateur. L'artiste a choisi la tradition picturale classique du portrait et la littéralité la plus simple pour dénoncer le danger de la multiplication des armes à feu dans son pays. 1996, huile sur toile, 121,9 x 121,9 cm.



Source et étude préparatoire pour Zone

Rosenquist a toujours puisé ses motifs dans l'imagerie des publications populaires. Cette publicité en noir et blanc pour une crème cosmétique bon marché est la source d'un de ses tableaux les plus iconiques : *Zone*, 1960. Le dessin préparatoire qui l'accompagne donne un éclairage sur la base de sa pratique entière.

1960, magazine et crayon à papier, 46,4 x 66 cm.



PAGE DE DROITE
Voodoo Wedding

Dans les années 2000, Rosenquist délaisse la fragmentation des images au profit d'une sorte de fondu des formes. La force de l'imagerie tient à la résilience des lignes qui maintiennent ici une dynamique verticale. Les silhouettes floues qui se dissolvent vers le haut dans une nuée quasi abstraite de formes évanescentes évoquent l'artifice des rituels.

2002, huile sur toile, 213,4 x 160 cm.

CI-CONTRE
Energy Crisis

Une nature morte sur fond noir en clin d'œil au siècle d'or de la peinture hollandaise. L'ironie n'est jamais loin pour ce gâteau «volcanique» aussi alléchant que dangereusement artificiel. Tendru sur une fourchette en plastique, il suggère l'hameçon qui va attirer le poisson crédule, proposant une interprétation acide des attentes quotidiennes de notre civilisation.

1979, huile sur toile, 116,8 x 116,8 cm.

La dynamique de ses compositions fragmentaires consiste en une juxtaposition arbitraire de zones de représentations d'objets ou de bribes d'objets banals et familiers dont les situations respectives sont, à l'origine, sans lien les unes avec les autres. Le message que leur rapprochement délivre est à la disposition du regardeur. L'artiste met souvent ce dernier sur la voie par le biais de ses titres. Les objets et figures, dont beaucoup sont récurrents dans son œuvre, ont un aspect à la fois universel et anonyme caractéristique de la stratégie iconographique publicitaire dont ils sont tirés. Représentés intégralement ou partiellement, ils sont toujours reconnaissables mais souvent transmués en une autre chose par l'agrégat inattendu opéré avec d'autres et par le rôle qu'ils prennent alors dans le tout. Certains réapparaîtront dans



les tableaux comme autant de fils ou de repères d'une histoire à épisodes : ainsi, par exemple, une balle d'arme à feu très agrandie coiffant le visage réjoui de l'enfant type du rêve américain qui devient casque de séchage. Ou bien des crayons noirs groupés en une grappe serrée vers le centre du tableau qui se mue en une batterie de projectiles offensifs dirigée sur sa cible. L'incongruité des juxtapositions et l'illogisme délibéré des rapports d'échelle – un visage se trouvera représenté dans les mêmes proportions qu'une automobile, du rouge à lèvres dans celles d'une arme de guerre – déclenchent spontanément une forme de sidération visuelle et mentale. Leur équivalence fait aussi écho au nivellement sémantique effectué par les matraquages publicitaires tous azimuts en expansion depuis l'après-guerre. «Je voulais que tout soit plus grand que nature pour qu'il y ait un impact sur le regardeur», dira simplement Rosenquist qui ne s'embarassera jamais d'une quelconque glose ronflante sur son œuvre. La puissance qui se dégage de ses tableaux à la fois imparables et énigmatiques ne tient évidemment pas qu'à une recherche d'immédiateté par le choc. Mais les propos de l'artiste renvoient néanmoins directement à son histoire professionnelle, qui a formé sa vision, c'est-à-dire au métier alimentaire de peintre de panneaux publicitaires qu'il exerça pendant plus d'une décennie, jusqu'au tournant des années 1960, et qui aura un impact fondamental sur son œuvre. Il soutiendra d'ailleurs y avoir appris davantage que dans les écoles d'art.

LE MICHEL-ANGE DU PANNEAU PUBLICITAIRE

Né au sein d'une famille modeste au fin fond des Grandes Plaines américaines, dans le Dakota du Nord, il commence à étudier l'art à l'université du Minnesota. Il arrive à New York en 1955 grâce à une bourse qui lui permet de rejoindre l'Art Students League. Pour subvenir à ses besoins, il reprend le





Brazil

Cet hymne au Brésil en orchestre tous les ingrédients reconnus dans un foisonnement de figures dont la disparité n'exclut pas une grande rigueur dans l'organisation de l'espace pictural. Celui-ci est tenu par les trois mains de couleurs différentes pointées sur l'emblème du pays. Cette peinture éclectique ne donne pas simplement des figures à voir, elle défie le regard d'en opérer la synthèse.

2004, cinq panneaux, huile sur toile, acrylique et fibre optique, 236,2 x 732,5 x 17,8 cm.

métier de peintre en lettres qu'il avait exercé étudiant, à Minneapolis, pour une entreprise chargée de la signalétique du réseau d'autoroutes se développant rapidement à travers le pays. À New York, le job consiste surtout à peindre, toujours à la main, les sujets des énormes panneaux publicitaires qui scandent l'espace urbain. Juché sur son échafaudage rudimentaire, le corps collé à l'immense paroi à peindre, le jeune *billboard Michelangelo*, le «Michel-Ange du panneau publicitaire» tel que le surnomma un journaliste américain, apprend le traitement et le rendu du pigment dans des conditions extrêmes, expérimente la vision relative et la notion d'échelle, ainsi que la nécessité d'opérer par fragments pour des images impossibles à appréhender visuellement en entier. Par ailleurs, le temps de séchage qui l'obligeait à arrêter en cours d'inscription tout en s'assurant ensuite, à la reprise, de l'invisibilité des «raccords», n'est sans doute pas étranger à l'exceptionnelle subtilité des lignes de démarcation entre les différentes zones de ses tableaux. La finesse avec laquelle il les relie tout en les gardant distinctes participe de la mystérieuse fascination toujours renouvelée que ses compositions exercent. Afin de pallier le travail «à l'aveugle» auquel l'obligeait sa position rapprochée, il adopte une méthode de quadrillage de la surface qu'il

exploitera ensuite pour dimensionner puis agrandir les extraits d'images tirées des publicités et des photographies de magazines pour les sujets de ses tableaux. Le jeu du gigantisme, de la disproportion et du découpage, qu'il décode par l'expérience est pour lui dès le départ un moyen d'amener le regardeur à un autre niveau de conscience à partir d'une déstabilisation de ses automatismes. Le principe n'est certes pas inédit en soi, on peut citer en art, entre autres, les cubistes puis Dada et les surréalistes, ainsi qu'en littérature Lewis Carroll avec *les Aventures d'Alice au pays des merveilles* ou Jonathan Swift avec *les Voyages de Gulliver* qui ont exploré une voie comparable : démontrer la relativité des signes par la manipulation de leur dimension. Mais Rosenquist l'a expérimenté, physiquement, à un niveau à la fois sensoriel et psychologique, avant de l'intérioriser et en faire son mode d'expression picturale. La base de sa pratique est ainsi posée, elle ne variera guère dans ses outils fondamentaux.

DÉNONCER LA VIOLENCE DE NOTRE PRÉSENT

La majeure partie des œuvres de Rosenquist sont composées de collisions d'images. Celles-ci, plus figurativement complexes que ses images holistiques, ne racontent pas une



histoire unique, si forte soit-elle (voir la série des *Target Practice*, 1996), mais laissent un large espace de développement aux narrations diverses susceptibles de se tisser sur les rapports entre les fragments accolés. Cependant, la thématique, humaniste et militante, qui traverse tout l'œuvre, quelles qu'en soient les dispositions formelles, est la dénonciation de la violence, sourde ou manifeste, qui imprègne et menace notre présent. Deux de ses chefs-d'œuvre de très grand format, réalisés à quelque trente années de distance, *F-III* (1965) et *Masquerade of the Military Industrial Complex Looking Down on the Insect World* (1992), réunissent tous les ingrédients de son imagerie paradoxale. Dans une configuration d'ensemble apocalyptique, ils dénoncent tous deux le décalage entre l'illusion dérisoire de bien-être du consommateur, abreuvé d'une surenchère de produits, et les enjeux dissimulés de la puissance de destruction développée et contrôlée par les pouvoirs politiques.

Dans les œuvres des dernières décennies, les figures sont parfois distribuées en constellations dans une gestuelle pigmentaire explosive qui emporte l'espace pictural, ou parfois empilées en un magma d'aperçus de formes confinant à l'abstraction qui évoque la série des *Contrastes de formes* de

Fernand Léger. Très fréquemment, l'image se donne à voir comme un film en surface, car elle est tailladée, crevée, de larges hachures qui laissent entrevoir d'autres figures dessous, de mode plus figuratif. Cet univers plat aux strates multiples s'annonce déjà en majesté, en 1982, avec le grand *Four New Clear Women*. L'univers de la confrontation immédiate de James Rosenquist exige sans aucun doute d'être exploré en profondeur. ■

«**Four Decades (1970-2010)**» jusqu'au 29 janvier · galerie Thaddaeus Ropac
69, avenue du Général Leclerc · 93500 Pantin · 01 55 89 01 10 · <http://ropac.net>

«**The Collages (1960-2010)**» jusqu'au 15 octobre · galerie Thaddaeus Ropac
7, rue Debelleyme · 75003 Paris · 01 42 72 99 00 · <http://ropac.net>
